



Études canadiennes / Canadian Studies

Revue interdisciplinaire des études canadiennes en
France

79 | 2015

Regards croisés Canada-Europe

Cinéma direct : influences, échanges et collaborations

Direct cinema in Quebec, influences, exchanges and collaborations

Vincent Bouchard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/615>

DOI : 10.4000/eccs.615

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 115-128

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Vincent Bouchard, « Cinéma direct : influences, échanges et collaborations », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 79 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/615> ; DOI : 10.4000/eccs.615

AFEC

CINÉMA DIRECT : INFLUENCES, ÉCHANGES ET COLLABORATIONS

Vincent Bouchard

Indiana University – Bloomington

Cet article compare différents exemples d'échanges et de collaborations entre des réalisateurs de l'ONF (dont Hubert Aquin, Michel Brault et Claude Jutra) et des intellectuels parisiens (dont Roland Barthes et Jean Rouch) dans les années soixante. Tous ces cinéastes tentent d'inventer de nouveaux modes cinématographiques, tant au niveau du matériel d'enregistrement, des pratiques de réalisation, que de l'esthétique des films. Cette comparaison met en lumière les emprunts croisés entre Canadiens et Européens, ainsi que la richesse des collaborations transatlantiques : en confrontant leurs différences culturelles, ces intellectuels révèlent autant la diversité du « monde occidental » que leurs propres présupposés.

This article compares various collaborations between NFB's film producers (including Hubert Aquin, Michel Brault and Claude Jutra) and Parisian intellectuals (namely Roland Barthes and Jean Rouch) in the 1960s. All these filmmakers try to invent original modes of cinematographic production, as well as new recording equipment, film production practices, or film aesthetics. This comparison highlights the richness of transatlantic collaborations: by confronting their cultural differences, these intellectuals reveal both the diversity of the "Western world", and their own theoretical premises.

Si traditionnellement les élites canadiennes françaises venaient à Paris pour se former ou pour avoir une activité culturelle, les relations entre la France et ses anciennes colonies d'Amérique du Nord changent radicalement après les années soixante. Jusqu'à cette date, le Québec vit la fin de règne de Maurice Duplessis, qui, avec le concours de l'Église catholique, impose une conception politique et morale très conservatrice. La contestation s'organise autour d'intellectuels généralement formés à l'étranger. Ainsi, un des éléments de rupture avec le conservatisme de la société est la signature par des artistes, en 1948, du *Refus global*, un manifeste contre une vision traditionaliste de l'art et de la société. Cet appel fédère toutes sortes d'énergies de changement qui vont se diversifier tout au long des années cinquante : « L'exigence de modernité, omniprésente dans le Québec du début des années soixante, signifie que les écrivains adoptent, comme les autres intervenants sociaux, une attitude où priment la lucidité et l'action. Comment peuvent-ils y arriver ? [...] Dès lors, il faut dans un premier temps surenchérir, tuer ce que l'on a en soi de faux, d'emprunté, d'aliéné, de colonisé, dans l'espoir de retrouver la pure présence à soi et au réel (c'est-à-dire au vide ou au néant) » (NEPVEU 1988 : 17). Or cette posture de colonisé est complexe, car lutter contre la situation en place suppose une allégeance aux institutions culturelles parisiennes.

De même, il est possible de mesurer l'influence des intellectuels britanniques sur leurs homologues canadiens, anglophones ou francophones, dont certains choisissent d'aller se former à Londres. D'autres collaborent avec des Européens installés au Canada, comme dans le *Nati`nal Film B`ard `f Canada* (Office national du film, ONF), créé en 1939 par l'Écossais John Grierson. Afin de monter une structure de production et de distribution efficace et diffuser la propagande de guerre, Grierson invite des cinéastes européens expérimentés. Ainsi, Stuart Legg, Alberto Cavalcanti, Basil Wright, Raymond Spottiswood, puis Irving Jacoby, Stanley Hawes, Joris Ivens, Boris Kaufman (le frère de Dziga Vertov) et Norman McLaren, viennent renforcer l'équipe.

Tous ces exemples montrent que la relation entre le Canada et l'Europe est traditionnellement déséquilibrée : le Canada accueille les intellectuels et les artistes européens lorsque les conditions sont plus favorables en Amérique du Nord. Les Canadiens conservent un fort attachement à leurs racines européennes ; les institutions culturelles canadiennes, anglophones mais surtout francophones, dépendent fortement des instances européennes. La situation commence à s'équilibrer dans les années soixante. En même temps que les changements politiques et économiques de la Révolution tranquille, le Québec se crée tout un ensemble d'institutions culturelles liminaires.

À la fin des années cinquante, l'ONF qui est la principale instance de production cinématographique au pays, devient également un des foyers de contestation contre le conservatisme canadien français ou le fédéralisme. La prise de parole des francophones au sein de l'Office ne se fait pas de manière autonome, ni en vase clos : les échanges avec les cinéastes canadiens anglophones, français et états-uniens viennent nourrir ce désir de filmer autrement la réalité des Québécois (MARSOLAI 1997). Par exemple, si Jean Rouch a participé à l'émergence d'une génération de cinéastes en proposant une autre manière de concevoir le médium cinématographique, autour de l'exploration de pratiques légères synchrones, on ne peut donc pas dire que le cinéma pratiqué par les cinéastes du direct à l'ONF soit directement inspiré de son cinéma (GRAFF 2011).

Cependant, il y a clairement une convergence de point de vue entre Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Jutra, Claude Fournier, Gilles Groulx et Jean Rouch. Ensuite, les rencontres et les collaborations ont permis un métissage entre toutes ces approches. En prenant un peu de recul, on s'aperçoit que les réalisateurs canadiens inventent un pôle à part, entre le non-interventionnisme de Richard Leacock et la subjectivité partagée de Jean Rouch (L'ECUYER

2004). Que ce soit au niveau du matériel, des pratiques ou des conceptions esthétiques, l'ONF à Montréal constitue une voie spécifique du cinéma léger synchrone (BOUCHARD 2012). En fait, chaque cinéaste se construit une place dans ce débat entre une tradition de cinéma documentaire objective et une subjectivité affirmée, en fonction du contexte de production de chaque film. Cette *troisième voie* devient encore plus visible lorsque Pierre Perrault entre en activité en 1962.

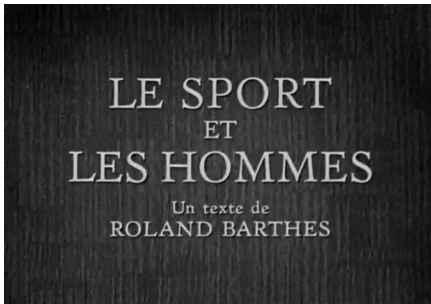
Il est intéressant de noter que cette vision ne correspond radicalement pas à celle de certains intellectuels québécois (universitaires, critiques cinématographiques ou polémistes politiques), qui reprochent à Rouch un mélange de genre et l'absence de perfection dans la réalisation. Beaucoup d'intellectuels des années 60 et 70 regrettent que le cinéma québécois prenne une voie aussi « mineure » et auraient privilégié une conception classique du cinéma, telle qu'elle est pratiquée à Hollywood ou par les « auteurs » français (ABEL 1990). Pour ces critiques, les films produits par l'équipe française de l'ONF sont des « glossages prétentieux » (LEFEBVRE 1964 :53). Ces films ne présenteraient pas d'intérêt documentaire, car leur préparation est *bâclée*, ils seraient réalisés *sans méthode* et leur montage est fait *sans imagination* (LEFEBVRE 1964 :53). Ce ne seraient pas de véritables œuvres artistiques : « Qu'on nous donne enfin des œuvres finies, pensées ; des films qui subissent avec succès l'épreuve d'un second visionnement, des films d'envergure, marqués d'une personnalité et qui rejoignent l'universel » (LEFEBVRE 1964 :53). Aucune de ces critiques ne prend en compte la dimension de « prise de parole » (GARNEAU 1997) et, au mieux, le film est décrit comme *bavard*. Au contraire, elles fustigent l'absence de discours des cinéastes, leur refus de prendre position face à cette réalité filmée.

Evidemment, il ne s'agit que des grandes lignes et il faudrait entrer dans les détails pour nuancer ce portrait. La question des échanges culturels entre la France et le Québec a été examinée plus en détail dans des ouvrages précédents (CARRIERE 1994 ; JOYAL ET LINTEAU 2008). Il existe également des études détaillées de la réception des films québécois en France (VERONNEAU 1992 ; LAROCHE 1996). Cette longue introduction permet tout de même de mettre en perspective un débat qui anime toujours le monde du cinéma québécois : quelle conception doit-on privilégier ? Est-ce que la « nature » du cinéma d'*Ici* est de développer sa propre voix (voie), en cherchant la meilleure adéquation entre ce que les cinéastes tentent d'exprimer, leurs choix techniques et esthétiques et les « attentes » d'un public ? Ou bien, dans un souci d'efficacité institutionnelle, faut-il chercher à correspondre aux standards mis en place par les puissances

culturelles internationales ? À travers une présentation comparée de la collaboration de Roland Barthes sur deux films de l'ONF, voyons les enjeux de ce questionnement esthétique et institutionnel.

Roland Barthes et l'ONF

En 1960, Hubert Aquin demande à Roland Barthes d'écrire le commentaire de son film *Le sp`rt et les h`mmes*, afin de souligner l'aspect théâtral du sport et d'en questionner la spectacularisation. Barthes accepte ce projet tout à fait en accord avec sa réflexion sur les *Myth`l`gies*, qu'il a publiées en 1957, et il vient à Montréal afin de mieux étudier le hockey et de finaliser le commentaire. Lors de ce séjour, Barthes rencontre également Claude Jutra qui réalise, avec ses collègues Michel Brault, Marcel Carrière et Claude Fournier, le film *La lutte* sur les combats, simulés et spectaculaires, se déroulant au Forum de Montréal. Barthes convainc ces derniers de ne pas chercher à révéler les ficelles de théâtre de marionnettes, mais de filmer le « théâtre populaire d'un peuple ». (DUPUIS 2014) Ainsi, le philologue parisien intervient plus ou moins directement dans deux projets de film de l'ONF, réalisés à la même période, mais suivant des modes de production très différents.



Le sp`rt et les h`mmes (générique)



La lutte (générique)

Comme tous les autres cinéastes de leur génération, Hubert Aquin et Claude Jutra débutent leur carrière cinématographique à l'ONF, c'est-à-dire dans une structure de production contraignante, tant au niveau des sujets traités que des modes de production. Sans choisir exactement la même voie, ils jouent chacun à leur manière avec les règles de production en vigueur à l'Office : en particulier, tous deux remettent en cause à la fois le commentaire didactique qui impose le sens des images dans tous les documentaires classiques onéfiens et le principe d'un discours cinématographique déjà construit avant le tournage et –

surtout – avant le montage. Afin de mener à bien leur projet respectif, les cinéastes vont choisir des stratégies de production radicalement différentes.

Apparemment les projets de départ sont parfaitement opposés. D'une part, le film de Hubert Aquin aurait été écrit de manière très précise, et élaboré en collaboration avec Roland Barthes. Chaque mot du commentaire semble avoir été pensé et négocié par les deux hommes. De l'autre, d'après la légende (MARSOLAIS 1997), *La lutte* est un film sans scénario et Michel Brault parle même d'une simple phrase : « un jour, écœurés des méthodes de sélection des projets, nous avons écrit sur une feuille de papier : 'Nous aimerions faire un film sur la lutte le mercredi soir au forum' point... On n'a rien dit de plus. Puis on est allé porter ça officiellement comme un projet. Une ligne sur une page blanche, on avait signé... et on l'a eu » (BRAULT 1998). En fait, si l'on observe les traces de production dans les archives, on s'aperçoit qu'aucune de ces deux « histoires » ne sont pas tout à fait vraies.

Sans être totalement conformiste, *Le sp`rt et les h`mmes* n'est pas un projet qui cherche à contester directement les structures de production de l'Office. Contrairement à l'homme de lettres des années soixante-dix, Aquin cinéaste du début des années soixante n'est pas ouvertement contestataire. Il cherche à exprimer de manière audiovisuelle un aspect original des cultures modernes, tout en respectant le cadre de production qui lui est imposé. Sans forcément accréditer la thèse de Léandre Bergeron suivant laquelle Aquin serait un contre-révolutionnaire (BERGERON 1973 : 129), il est possible d'expliquer son attitude en évoquant à la fois sa faible expérience cinématographique et son isolement par rapport aux autres cinéastes francophones. (VERONNEAU 1986) Bien qu'il soit souvent associé au cinéma direct (VERONNEAU 1986 ; MARSOLAIS 1997), Hubert Aquin ne s'intéresse pas vraiment aux dispositifs légers et synchrones qui se développent avec ce mouvement cinématographique. En effet, *Le sp`rt et les h`mmes* est un montage de *st`ck sh`ts*, images d'actualité et d'archives, filmées en noir et blanc par les télévisions et vendues par des agences spécialisées.

Une analyse détaillée du *Sp`rt et les h`mmes* révèle un montage complexe, qui ne respecte qu'en apparence les normes esthétiques de l'ONF. À première vue, le film s'insère dans une série aux objectifs éducatifs bien définis et un commentaire vient donner au spectateur le sens des images. Or, le film n'est pas uniquement la mise en image d'une idée préconçue sur le papier, mais Hubert Aquin et Roland Barthes négocient très précisément avec la technique audiovisuelle afin d'exprimer leur vision : le sens ne vient pas seulement du

commentaire, mais de l'interaction entre les mots de Barthes, les images et les sons d'ambiance. Cette négociation concerne tout d'abord la structure du film : les deux auteurs cherchent à souligner les aspects plus significatifs de chaque activité, essayant de faire correspondre dans un « tableau » les « diverses fonctions » du sport (AQUIN 2004 :77). « Pratiquement, il faudrait établir une échelle de prédominance des fonctions en relation avec chaque sport. Exemple : la fonction cosmique football est plus riche que celle du hockey dont presque toutes les compétitions, même collégiales, se déroulent dans des stades fermés » (AQUIN 2004 :77). Ainsi, l'analyse des caractéristiques les plus significatives auraient permis d'« esquisser un tableau d'ensemble des fonctions qu'il exprime » (AQUIN 2004 :78).

Assez perplexe face à un schéma qui pourrait devenir réducteur, Barthes propose un « continu d'images » qui respecte la suite des sports et un commentaire qui à la fois souligne les caractéristiques propres à chaque activité et propose au spectateur une analyse comparée des différents thèmes qui traversent le sujet. Ainsi, la bande image respecte l'organisation thématique : chaque sport est abordé l'un à la suite des autres. Par contre, comme le lien unique entre un sport et une question est difficile à maintenir, une analyse est menée entre les séquences, sur des thèmes qui dépassent chaque cas. Le montage devient alors l'occasion de mettre à l'épreuve une réflexion théorique commencée lors de l'écriture du scénario (voir DUPUIS 2014).

Dans le cas du second projet, la captation et le montage sont tout autant fondamentaux dans l'émergence du discours cinématographique. Partant de l'idée lancée par Claude Fournier « que la lutte qui remplissait alors le forum [...] ferait un sujet intéressant » (FOURNIER 1987 :19), les jeunes cinéastes créent un dispositif de tournage qui s'adapte à la réalité filmée, afin de pouvoir improviser en fonction des événements et de capter à la fois le spectacle sur le ring et les réactions visuelles et sonores des spectateurs. Contrairement aux usages à l'ONF (BOUCHARD 2012), Brault, Carrière, Fournier et Jutra filment les images « à la sauvette » (FOURNIER 1961 :3), c'est-à-dire avec des caméras légères portées à l'épaule. Sans que cela ait été testé auparavant¹, ils choisissent de tourner avec huit techniciens répartis en quatre unités, c'est-à-dire deux ingénieurs du son (Marcel Carrière et Claude Pelletier), quatre cadresurs (Michel Brault, Claude Fournier, Claude Jutra et Wolf Koenig), aidés de trois assistants

¹ En fait, plusieurs tournages de l'ONF reposent sur l'enregistrement simultané d'événements distants concentrés dans le même temps : Royal Journey (David Bairstow, Roger Blais, Gudrun Parker, 1951), Royal River (Roger Blais, Gordon Sparling, 1961) et Jour de juin (Victor Jobin, 1959). Cependant, aucun de ces projets ne filme le même événement ayant lieu dans un lieu unique. De plus, c'est la première fois qu'une captation synchrone est tentée.

(Bernard Gosselin, Maurice De Ernsted et Don Owen). Un couple de cadreur et preneur de son travaille de manière synchrone, c'est-à-dire avec un système artisanal de synchronisation entre le moteur de la caméra et celui du magnétophone. Toutes ces pratiques cinématographiques sont nouvelles à cette époque et deviendront la base du *cinéma direct* (BOUCHARD 2012).

Il ne faudrait pas en conclure que le montage du film est un moment négligeable de sa création. *La lutte* exploite également les possibilités d'un discours produit dans l'interaction entre le commentaire, les images et les sons. Cependant, le décalage entre la bande visuelle et le commentaire y est moins important. La première partie du film est accompagnée par une musique jouée au clavecin, qui renforce l'idée de comédie, de jeu et souligne l'aspect théâtral des combats. Dans la séquence du combat principal opposant Édouard Carpentier et son coéquipier aux *Fabuleux Kang'ur'us*, les cinéastes demandent à Michel Normandin, le commentateur sportif de la lutte à la télévision, de venir improviser sur les images du montage final : pour les auditeurs de Radio Canada, la voix de Normandin est reliée aux images du *F'rum le samedi s'ir dans les années s'ixante* (BOUCHARD 2012). Le commentaire est donc directement en symbiose avec le combat, mais par forcément avec la manière dont il est filmé. De même, dans la séquence précédente, des longs plans larges et descriptifs montrant les combats du point de vue du public alternent avec des gros plans des visages de spectateurs. Les images sont accompagnées de réactions sonores étouffées, traduisant l'empathie du public.

Deux conceptions du medium cinématographique

Les deux films tiennent globalement le même discours : le spectacle offert par ces « jeux » modernes est à la fois l'occasion pour les spectateurs d'adhérer à une activité collective où ils réaffirment leur désir d'appartenir à une communauté et de participer par procuration à un combat gratuit afin d'évacuer certaines de leurs frustrations quotidiennes. Les deux projets partent de la notion de spectacle, tout en la mettant en scène de manière distincte.

Dans sa bande image, le *Sp'rt et les h'mmes* propose une présentation diachronique de cinq sports modernes. Les auteurs ajoutent une piste diacritique qui permet de recouper les principaux aspects du sport dans les sociétés modernes : le contrôle de la technique, la lutte contre les forces naturelles et les enjeux sociaux des événements sportifs. Il en résulte une réflexion dense sur la spectacularisation des sociétés occidentales, à mi-chemin

Vincent BOUCHARD

entre la pensée philosophique et la création audiovisuelle. Ainsi, le film conserve une forme très littéraire créée par deux hommes qui pensent suivant le paradigme de la littérature. Le tournage n'est pas un moment important de la réflexion : les images viennent simplement illustrer un commentaire écrit à l'avance. Par contre, le discours du film émerge véritablement au cours du montage : il ne consiste pas uniquement à organiser cette réalité filmée de telle sorte que le spectateur puisse produire un sens ; il est également le point d'orgue de la réflexion des cinéastes, la fin d'un long processus à la recherche d'une logique propre à la question traitée. Ensuite, il revient à chacun de s'approprier cette réflexion, afin de l'adapter à son expérience et à sa compréhension du phénomène.



Images extraites de *Le sport et les hommes (le hockey)*

Ce film est un essai, dans le sens où la réflexion menée ne débouche pas sur un traité systématique. Les deux intellectuels échouent heureusement à nous présenter « un tableau d'ensemble des fonctions que [le sport] exprime » (AQUIN 2004 :78). Bien que très construit, le film est aussi le cheminement de leur pensée et il ne vient pas clore toute réflexion. Dans un essai, la réflexion est inscrite dans la création de l'œuvre et, au cinéma, le discours se construit au fur et à mesure de la production du film, de la recherche, en passant par

l'écriture du commentaire, jusqu'au montage : la pensée est actualisée à la rencontre avec la matière audiovisuelle (images, sons, musique, commentaire, etc.).

La lutte ne construit pas son discours cinématographique à partir d'une argumentation raisonnable, le film ne contenant pas de commentaire explicatif, ni même sous forme d'une mise en scène d'un processus réflexif. Par contre, à travers leur dispositif hybride, les cinéastes abordent l'identification-catharsis, non pas de manière rationnelle, mais suivant une forme d'expérience. Même si l'on est un amateur de catch, la mise en scène empêche de participer au spectacle ou de s'identifier directement au public. Par contre, même si l'on condamne catégoriquement cette forme de combat, la proximité du tournage nous pousse à développer une empathie, qui nous permet de percevoir l'aspect cathartique de la séance. Le fait que l'on voit constamment le combat du point de vue du public ne nous place pas dans une fascination pour la « beauté » des combats, mais crée un intérêt « empathique » pour le processus qui habite l'audience.



Images extraites de *La lutte* (le combat Édouard Carpentier vs Fabuleux Kangourous)

Ainsi, bien avant le début des combats, les spectateurs du film se retrouvent au milieu de la foule du forum, dans un rapport presque tactile avec cette réalité : la caméra suit les gens qui entrent dans le forum, elle filme un enfant qui demande un autographe, une jeune fille lançant un baiser à un athlète, fait un clin d'œil au cadreur. Sans être cachés, les cinéastes sont parmi les personnes filmées et interagissent avec eux, filment en gros plan et enregistrent un son direct. Ce changement de point de vue transforme la foule anonyme, homogène et abstraite, en un « public » (ESQUENAZI 2003 :17), c'est-à-dire le regroupement d'individus présents pour assister à un événement particulier. En tant que témoin, nous voyons leur visage, nous entendons leurs remarques, nous pourrions les reconnaître ; nous leur prêtons des intentions, des désirs : nous interagissons avec eux, un petit peu comme si nous étions présents. Ensuite, la lecture que nous faisons de cette réalité dépend de notre analyse du film et de notre expérience vécue : chacun développe sa propre opinion.

Comparer ces deux films permet de mettre en évidence deux visions différentes et complémentaires de la pratique cinématographique à l'ONF. À première vue, on a l'impression d'avoir une opposition claire entre deux modèles esthétiques : l'un parisien, reposant d'abord sur une extrême *literacy* (culture fortement structurée par des pratiques de lecture et d'écriture) et une conception montréalaise, reposant d'abord sur la captation audiovisuelle d'une oralité en performance (ZUMTHOR 2008). Or, s'il y a bien deux conceptions du cinéma, il ne faudrait pas y voir une opposition transatlantique et cela pour plusieurs raisons. Roland Barthes est la source théorique à la base des deux films : s'il intervient directement sur le projet d'Aquin, ses discussions avec les cinéastes de *La lutte* influencent radicalement le projet (BRAULT 1998). Hubert Aquin, l'auteur du *Sport et les hommes*, est d'abord québécois, même s'il suit une bonne partie de ses études philosophiques à l'Institut d'études politiques à Paris. Nationaliste québécois, il est l'un des rares intellectuels de sa génération à ne jamais faire références aux cultures populaires. Par contre, toutes ses œuvres audiovisuelles ou littéraires se nourrissent d'une tradition intellectuelle française d'origine gréco-latine. D'autre part, ce texte ne présente pas les autres collaborations : les Européens Jean Rouch et Mario Ruspoli, en tant que cinéaste, et Louis Marcorelles, en tant que critique, sont des ardents défenseurs d'un cinéma en prise directe avec la réalité. En collaboration avec l'ONF, ils ont participé à développer des techniques légères et synchrones ; ils ont imaginé de nouvelles pratiques cinématographiques et une nouvelle esthétique ; finalement, ils ont participé à théoriser le mouvement qui va devenir le cinéma direct (ou *cinéma vérité*).

En résumé, les deux conceptions du cinéma présentées ici sont autant l'une que l'autre la synthèse d'influences européennes et nord-américaines. Elles se développent dans les années 60, dans une période riche d'audaces, d'innovations et de réussites incontestables, en particulier dans le cinéma. Elles vont toutes les deux s'implanter en Europe et en Amérique du Nord, entre d'autres traditions comme le cinéma d'auteur, le documentaire et le cinéma d'intervention sociale. D'ailleurs, elles existent toujours : on retrouve encore des héritiers du cinéma direct et des essais cinématographiques dans les cinémas francophones (dont Bob Morin, Claudio Papienza, Nicolas Philibert, Abderrahmane Sissako, Jean-Marie Ténio) et dans d'autres aires culturelles.

Ce qui nous ramène à la question de l'introduction : quelle conception du cinéma doit-on privilégier au Canada ? Doit-on se conformer aux critères artistiques dictés par des institutions culturelles hégémoniques, où doit-on chercher à « créer un peuple » (DELEUZE 1975), en fédérant un public autour de nouvelles propositions esthétiques plus efficaces à mettre en scène notre réalité ? D'un côté, il est toujours intéressant de confronter nos créateurs à un contexte de production très concurrentiel, afin qu'ils affinent leurs propositions artistiques. De même, collaborer avec des instances de distribution ayant un champ plus vaste donne plus de portée aux œuvres. Cependant, il faut éviter deux écueils : la *régi'nalisme*, c'est-à-dire attirer l'attention par l'aspect exotique des œuvres, notre production servant de périphérie renforçant la pertinence d'un centre, et le *c`nf`rmisme*, lorsque les artistes cèdent aux modes stylistiques afin d'être sélectionnés et validés par le cœur de l'institution. De l'autre, se développer comme centre culturel alternatif (comme le Québec a choisi de faire dans les années 60-70) donne plus de liberté dans l'innovation et offre une alternative à d'autres centres secondaires. Ainsi, Montréal est devenu un centre culturel alternatif à Paris et a facilité l'émergence d'une création littéraire ou audiovisuelle chez de nombreux intellectuels francophones de l'Amérique du Nord.

Il est intéressant de noter que cette question complexe, à laquelle les artistes canadiens français ont été confrontés, est toujours d'actualité. Pour s'en convaincre il suffit de comparer les stratégies institutionnelles des cinéastes québécois Robert Morin et Xavier Dolan. Si les films de Morin sont récompensés par des grands festivals européens tels Berlin ou Venise, aucun n'a jamais été sélectionné dans aucune catégorie dans un festival majeur en France... L'œuvre de Morin propose une esthétique originale, difficilement classifiable selon les critères adoptés par les instances légitimantes. Au contraire, Dolan a construit son succès cinématographique sur une

Vincent BOUCHARD

médiatisation et une validation par les instances cinématographiques françaises.
Le débat reste donc ouvert.

Œuvres étudiées²

Le sport et les hommes, (1959), Hubert Aquin, Production Guy Glover.

La lutte, (1961), Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra,

Bibliographie

ABEL, Marie Christine dir. (1990), *Le cinéma québécois à l'heure internationale*, Ed. Stanké, Montréal

ANDERSON, Benedict (1996), *L'Imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte

BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Points Seuil, Paris,

BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité : essai*, Paris : Seuil

BARTHES, Roland (2004), *Le sport et les hommes*, Montréal : PUM

BERUBE, Renald (2004), « Roland Barthes et Hubert Aquin, lecteurs sportifs », in *Lettres québécoises*, n° 115, , p. 45-46

BOUCHARD, Vincent (2012), *Pour un cinéma léger et synchrone !*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion

CARRIERE, Louise dir. (1994), *Les relations cinématographiques France – Québec*, Ed. Centre de recherche cinéma/réception, Montréal

CHAPUT, Luc (2006), « Le Sport et les hommes », in *Séquences* (Montréal), 243, mai-juin 2006, p.14

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1975), *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, Paris

² Ces deux films sont disponibles en visionnement gratuit sur www.onf.ca.

DUPUIS, Gilles, HARVEY, François (2014), *Hubert Aquin et les medias*, in *Québec Studies*, n° 57, , Montréal

ESQUENAZI, Jean-Pierre (2003), *S`ci`l`gie des publics*, Paris : Éditions La Découverte,

FOURNIER, Claude (1961), *scénari`* La lutte, source ONF 60 836
--- (1987), « *La lutte* ou la fin des combats en équipe », in *C`pie Zér`*, n° 33, Montréal

GARNEAU Michèle (1997), *P`ur une esthétique du cinéma québéc`is*, thèse de doctorat présentée sous la direction de M. Wlad Godzich, Université de Montréal, Montréal

GRAFF, Séverine dir. (2011), *D`ssier : Mari` Rusp`li, Le t`urnage direct*, in *Décadriages*, n° 18, Lausanne

GUEVREMONT, Francis (2005), « Cinéma, littérature et esthétique dans Neige noire de Hubert Aquin », in *Gl`be*, vol. 8, n° 1, p. 207-220

HARVEY, François (2010), « Hubert Aquin et le petit écran », in *V`ix et Images*, vol. 35, n° 2, (104), p. 97-112.

JOYAL, Serge et LINTEAU, Paul-André dir. (2008), *France-Canada-Québec, 400 ans de relati`n d`excepti`n*, Montréal : PUM. 328p

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2011), « D'une révolution l'autre : figures de l'engagement chez Hubert Aquin et Mordecai Richler », in *Gl`be*, Volume 14, Numéro 1, Pages 17-35

LAROCHE, Michel dir. (1996), *L'aventure du cinéma québéc`is en France*, Ed. XYZ, Montréal

L'ECUYER, François dir. (2004), *H`mmage à Jean R`uch*, in *H`rs-champ*, Montréal

LEFEBVRE, Jean-Pierre, PILON, Jean-Claude (1964), *L'Equipe française s`uffre-t-elle de la Roucheole ?*, in *Objectif*, n° 18

Vincent BOUCHARD

LEGRIS, Renée (1987), « Un dramaturge de la radio : Hubert Aquin », *L'Annuaire théâtral*, n° 3, p. 17-38.

LEGRIS, Renée (2004), *Hubert Aquin et la radi` : une quête d'écriture, 1954-1977*, Montréal : Médiaspaul

LOISELLE, André (2005), *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nati`n*, Paris : L'Harmattan, 340p

MARSOLAIS, Gilles (1997), *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Ed. Cinéma/les 400 Coups, Laval

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1986), « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », in *Littérature, Communiquer*, n° 63, pp. 38-54

VERONNEAU, Pierre (1986), *La pr`ducti`n canadienne française à l'Office nati`nal du film du Canada de 1939 à 1964*, thèse de doctorat présenté sous la direction de Mme Yolande Cohen, Université du Québec à Montréal, Montréal
--- (1992), *La récepti`n des films québéc`is en France : le cas de Gilles Carle*, médiathèque Cinémathèque québécoise, Montréal

ZUMTHOR, Paul (2008), « Oralité », in *Intermédialités*, n° 12, Montréal